SISTEMUL ESTETIC AL LUI MIHAIL DRAGOMIRESCU (PERIOADA 1893—1915)

DE

DAN MĂNUCĂ

La începutul secolului al XX-lea, junimismul trece printr-o epocă de accentuată criză, manifestată prin apariția unor numeroase neînțelegeri de principiu, al căror punct culminant îl constituie formarea unei noi școli critice, condusă de Mihail Dragomirescu. Fost elev al lui T. Maiorescu, fost colaborator și membru în comitetul redacțional al „Convorbirilor literare", M. Dragomirescu se desparte de vechii junimiști, întemeind, de la 1 ianuarie 1907, o nouă revistă — „Convorbiri" (devenită, ulterior, „Convorbiri critice"). Sciziunea este cauzată de motive reale, care țin mai puțin de satisfacerea unor ambiții mărunte și mai mult de necesitatea impunerii unor anume principii estetice. Petrecută după incidentul „Manasse", din 1905, ea a pus în evidență dezorientarea vechilor junimiști în fața unor idealuri estetice străine modului lor de gîndire, cărora, în cele din urmă, le-au cedat. Maiorescu însuși pecetluiește definitiv acest proces, prin promulgarea unor formule critice cu un vădit aspect concesiv, însușite și dezvoltate de un Simion Mehedinți. Singurul critic care va agita mai departe, cu frenezie sporită, steagul purismului estetic s-a arătat a fi Mihail Dragomirescu. El a preluat o serie de idei maioresciene, pe care le-a dezvoltat și le-a încorporat opiniilor proprii, creînd un sistem estetic original, ușor de ironizat, dar greu de distrus cu argumentele de care dispuneau ceilalți critici români ai epocii.

Paginile următoare — fragment dintr-o lucrare mai amplă — își propun să prezinte perioada de formare a acestui sistem, adică anii 1893—1915, urmărind liniile sale generale de dezvoltare.

Principalele trăsături ale sistemului dragomirescian reies din definiția dată artei, care nu e altceva decît „transfigurarea acestei

vieți, fără falsificare, pînă la completă deformare,... este concentrarea ei în forma cea mai energică, cea mai subtil intelectuală și cea mai plină de regularitate" [1]. Cu alte cuvinte, esența artei rezidă în psihic, mai precis — într-o anumită formă a activității acestuia, prin care realitatea — punct de plecare — este transformată prin prisma unei imaginații sincere și ordonată prin intervenția unui factor intelectual. Acesta este nucleul, amplificat de Dragomirescu pînă la proporțiile unui autentic sistem estetic. Că nu oricine poate fi artist, este un truism vechi. Dar că în individul creator ar sălășlui două personalități distincte este o afirmație mai nouă, din care M. Dragomirescu a făcut piatra de temelie a considerațiilor sale. În 1893, el încă oscila, nehotărît, în rezolvarea dilemei. Artistul era considerat drept o rezultantă mijlocită a mediului prin intermediul eredității [2]. În consecință, personalitatea artistică nu ar fi atît de străină de cea omenească. Cu toate acestea, tînărul estetician introduce o noțiune importantă, *originalitatea*, prin care îl definește pe artist; persoana necreatoare este particularizată prin *individualitate*, în alcătuirea căreia intră toate trăsăturile ce formează un caracter. Originalitatea este subordonată individualității și e formată doar din apercepție și putere de sinteză [3]. Termenul apercepție Dragomirescu îl ia din psihologia lui W. Wundt, unde are un sens foarte exact: intrarea unei reprezentări în acea parte a conștiinței către care e dirijată atenția [4]. Se pune astfel în discuție importanța atenției și voinței pentru actul de creație. Dar Dragomirescu nu probează nicidecum prin aceasta pasivitatea mediului în raport cu artistul. Un lucru rămîne însă semnificativ din prima intervenție a lui Dragomirescu în aprinsa dispută din critica vremii: înclinarea accentuată către psihologie, în scopul sprijinirii autonomiei estetice. Dă însă greș din cauză că, deși adept al unui evoluționism spencerian rareori atenuat de fixism [5], nu reușește să-l împace deplin cu idealismul german, către care avea și preferințe temperamentale. Trimis în străinătate, împreună cu P. P. Negulescu, S. Mehedinți ș.a., Dragomirescu adună cu rîvnă argumente pentru a-l răpune definitiv pe Gherea. Întors în țară, pare a așeza definitiv bazele viitorului său sistem între 1895—1896, epocă socotită de el însuși drept hotărîtoare în închegarea propriei gîndiri estetice [6].

---

[1] M. Dragomirescu, *De-ale noastre și de-ale altora*, în „Convorbiri critice", II, nr. 14/1908, p. 548.

[2] M. Dragomirescu, *Criticele domnului Titu Maiorescu (Studiu de critică generală)*, în „Convorbiri literare", XXVII, nr. 1/1893, p. 23.

[3] *Ibidem*, p. 21.

[4] W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. II, Leipzig, 1893, p. 267.

[5] Cf. M. Dragomirescu, *Relațiunea dintre premizele și ultimele concluziuni ale filozofiei lui Herbert Spencer*, București, 1892, passim.

[6] M. Dragomirescu, *Critică*, vol. II, București, 1928, p. 3.

Critica ştiinţifică şi Eminescu delimitează net personalitatea artistică de cea omenească, avînd ca punct de pornire fragilitatea argumentelor criticii pozitiviste de tipul Taine, Brandes şi Gherea. Distincţia a intrat în atenţia esteticienilor o dată cu teoria geniului aşa cum o expune Kant, care o preluase în linii mari de la Platon. Totuşi, nimeni în istoria esteticii nu a insistat cu atîta perseverenţă asupra necesităţii de a separa artistul de om, de a-i aşeza pe fiecare în două lumi deosebite, ca M. Dragomirescu. Se impune deci studierea îndeaproape a cîtorva caracteristici esenţiale ale personalităţii artistice, deoarece aceasta, într-un anume fel, este cheia de boltă a sistemului dragomirescian.

Sub influenţa esteticii psihologice a timpului, care cunoscuse o mare înflorire mai ales în Germania anilor 1850—1900, Dragomirescu stabileşte drept punct de plecare a personalităţii artistice — personalitatea omenească, dar dintr-o perspectivă răsturnată: pe cîtă vreme estetica psihologică era în căutarea unor punţi de legătură între om şi artist, pe Dragomirescu nu-l interesează decît diferenţele tranşante [7]. Singurul element care deocamdată le distinge este durabilitatea uneia, opusă perisabilităţii celeilalte [8]. Comparaţia alătură însă două concepte diferite, opunînd realul — transcendentului. Adevărată este o altă afirmaţie: operele de artă nu relevă accidentalul din om, ci „partea lui reală, adîncă şi esenţială" [9]. Dar aceasta nu schimbă cu nimic fondul observaţiei de mai sus. Greşeala de acum a lui Dragomirescu provine din opunerea mecanicistă a individului biologic — deci material — operei de artă, care, ca produs al activităţilor sale intelectuale, afective şi voliţionale, ar fi imaterială, ideală. Ulterior, poziţia aceasta se va îmbunătăţi printr-un compromis: arta e de natură psihofizică. Concluzia de acum este însă că opera, produs imaterial, se arată a fi o entitate absolută, independentă de timp şi spaţiu, liberă de cauzalitate; un fel de monadă trăind prin sine şi pentru sine. Or, cum observa Al. Dima, o atare poziţie distruge de la bun început orice pretenţie de ştiinţă, deoarece aceasta presupune existenţa unui fenomen, situat în spaţiu, timp şi cauzalitate [10]. Este acuza cea mai gravă şi cea mai greu de respins din cîte i se pot aduce esteticianului român.

Proba autonomiei creaţiei de artă Dragomirescu încearcă să o facă ajutat de argumente psihologice, ceea ce, trebuie recunoscut, e unul din meritele sale. Pentru prima dată în istoria esteticii române, Dragomirescu acordă operei de artă, cu o tărie rar întîlnită altundeva, atributul de creaţie a unei individualităţi desăvîrşite. Oricît de depăşită va fi fost ulterior, poziţia aceasta a avut importanţa ei de

[7] Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică*, Sibiu, 1943, p. 103.
[8], [9] M. Dragomirescu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu (Studiu de critică generală)*, ed. I, Bucureşti, 1895, p. 10.
[10] Al. Dima, *op. cit.*, p. 103.

netăgăduit, în cunoașterea mai aprofundată la noi a creației artistice. Dacă Maiorescu nu dăduse decît liniile cu totul generale ale unor începuturi teoretice, dacă Gherea trecuse cu vederea esențialul, M. Dragomirescu îndreaptă atenția către fondul adevărat al problemei: relația individ creator — obiect creat. Răsunetul a fost mare, pentru că și pretențiile au fost mari, uneori mai mari decît mijloacele. În ansamblu însă, M. Dragomirescu a oferit un teren de discuție mai sigur și, în mod cert, mai adecvat criticii literare a timpului.

Deci una din probele ce confirmă durabilitatea operei de artă stă în geneză. Ea apare ca rezultat al unei activități psihice spontane și nu reflexe, conștiente și nu instinctuale [11]. Un asemenea mod de punere a problemei îl ridică pe Dragomirescu deasupra școlilor ce au degradat darwinismul în materialism vulgar, dar, concomitent, pune și un semn de întrebare: orice act conștient are o finalitate; deși act conștient, operei de artă îi este refuzată această calitate. Contradicția nu a fost rezolvată ci, dimpotrivă, adîncită de al doilea argument: creația artistică este rodul unei percepții complete a lucrurilor, care pune semnul egalității între sentimentul unui obiect și fondul sufletesc al individului; cum percepțiile simple și judecățile analitice sînt comune și uniformizante, individualitatea trebuie căutată în percepția completă și în judecata sintetică, proprii operei de artă [12].

Este foarte greu de ales ceva consistent din atare afirmații, care dovedesc premeditare și spirit speculativ, atras de silogismul riguros și mai puțin de realitate. Oricum, se desprinde o opinie de necontestată sursă kantiană: cunoașterea intuitivă este unică, singulară și imediată — aspect ce trebuie neapărat reținut, întrucît intuiția și cunoașterea intuitivă vor juca ulterior un mare rol. Aceeași origine kantiană o are și accepțiunea dată sintezei, înțeleasă ca o multiplicitate de reprezentări sub forma cunoașterii unice. În fine, personalitatea artistică, așa cum reiese ea din considerațiile lui Dragomirescu (statică, suficientă sieși, dominată de contemplație, eternă) amintește izbitor de „geniul" lui Schopenhauer [13]. Abstracție făcînd de aceste caracteristici discutabile în ansamblu, trebuie subliniată valoarea identificării unui *eu* artistic real și incontestabil. Mijloacele circumscrierii lui nu puteau fi, atunci, decît psihologice și Dragomirescu le-a utilizat fără șovăire, ceea ce constituie un merit. Pe calea aleasă, el a întărit, în critica română, conștiința existenței unei individualități creatoare, ceea ce a avut drept consecință adîncirea considerabilă a exegezei pe făgașul estetic.

La temelia actului creator, M. Dragomirescu așează contemplarea, adică sesizarea spontană, nesilită și unitară, într-o singură im-

[11] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 12.
[12] *Ibidem*, p. 14—15.
[13] Cf. *Lumea ca voință și reprezentare*, cartea a III-a.

presie, a elementelor ce vor intra în componența viitoarei opere [14]. Altfel spus, această contemplare unește o parte a materialului lumii exterioare cu energia rezultată din voința poetului și subordonează ansamblul unei stări sufletești distincte, restul rămînînd neutilizat pînă la o eventuală nouă contemplare [15]. Aceasta fiind pură, actul creator este „senin și impersonal", caracterizat prin intensitate și adîncime [16]. Insistență deosebită pune Dragomirescu asupra spontaneității, legată de libertatea contemplației, precum și asupra obiectivității inerente unei concepții adînci și libere [17]. Identificînd contemplația cu analiza și analogia cu atenția, Dragomirescu amintește de Schelling; identificarea obiectului cu subiectul, a conținutului cu forma, din gîndirea aceluiași filozof, ar putea fi socotită și ea drept o posibilă sursă a esteticianului român în ceea ce privește reliefarea continuă a intuiției ca modalitate de pătrundere a absolutului (sau a lucrului -în-sine din sistemul lui Kant) — fapt care l-a ajutat, cum s-a observat, să împace tendințele esteticii formaliste cu ale celei conceptualiste [18].

Cu timpul, M. Dragomirescu a revenit insistent asupra actului primordial al creației artistice, substituind conceptul cam vag al contemplației cu un altul — *originalitatea de intuiție*, termen propriu în cercetarea estetică, a cărui paternitate nu i se poate nega. Avem a face cu un concept superior celui amintit. În noua sintagmă, accentul cade pe particularitățile individuale ale intuiției, pe ineditul ei, manifestate de la un artist la altul. Este o consecință logică a importanței acordate individului, încît originalitatea de intuiție poate fi socotită drept o *differentia specifica* în cîmpul esteticii. În 1915, Dragomirescu include și acest concept în sfera altuia mai larg — *originalitatea*, socotită drept „fond propriu-zis" și constînd din simțirea atașată obiectului [19]. Ea ar fi „esența intimă a sufletului poetului", absolut unică, individuală și irepetabilă [20]. Și într-un stadiu anterior Dragomirescu fusese tentat să se oprească asupra originalității, socotind-o ireductibilă. În consecință, credincios perspectivei psihologizante, el stabilește o legătură nemijlocită între originalitate și activitatea psihică superioară. Ar exista deci o originalitate de simțire, în cadrul căreia combinațiile depind de noutatea sensibilității; una de imaginație, în care rolul central îl joacă ineditul fanteziei; în fine, o alta, a memoriei și, ultima, a gîndirii [21].

Două sînt laturile originalității: intuitivă și plastică. Originalitatea intuitivă rezultă din sinteza caracteristică a intelectului, voin-

[14], [15] M. Dragomirescu, *Poezia română. Teoria poeziei*, București, 1915, p. 59.
[16] *Ibidem*, p. 60.
[17] *Ibidem*, p. 61.
[18] Al. Dima, *op. cit.*, p. 103.
[19] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 11.
[20] *Ibidem*, p. 12.
[21] M. Dragomirescu, *Teoria elementară a poeziei. Introducere în poetică*, București, 1902, p. 34—47.

ţei şi afectului, cu preponderenţa moderată a afectului [22]; cu alte cuvinte, ea este o modalitate specifică, unică, de considerare a lumii, fără legătură cu arta propriu-zisă. Sub un astfel de aspect, originalitatea de intuiţie se arată o caracteristică întîlnită nu numai la personalitatea artistică, ci, în general, şi la cea omenească. Ca atare, includerea ei în estetică dovedeşte o oarecare inconsecvenţă şi o concesie făcută determinismului, întrucît artistul nu s-ar mai situa în adversitate cu omul, dar ar face parte integrantă din sfera acestuia. Orginalitatea de intuiţie apare astfel drept o însuşire a oricărui individ, indiferent dacă este sau nu un artist, cu singura condiţie să nu fie un cerebral ori un volitiv.

Speculaţiile dragomiresciene încep însă abia de acum înainte şi pleacă de la aşezarea în paralel a originalităţii de intuiţie cu senzaţia brută, de care prima s-ar apropia prin combinarea elementelor intelectuale, sensibile şi voliţionale, dar s-ar şi deosebi prin durabilitatea, independenţa şi putinţa de a fi exprimată [23]. Înrudindu-se cu senzaţia (definită drept un fapt elementar rezultat din contactul intuiţiei cu obiectul), originalitatea intuitivă este investigată din perspectiva acestuia. Din nou, Dragomirescu apelează, mărturisit acum, la Wundt, de la care împrumută termenii necesari pentru denumirea diferitelor feluri de însuşiri ale senzaţiei. Filozoful şi psihologul german găsise că senzaţiile au intensitate (Intensität der Empfindung) [24], calitate (Qualität der Empdindung) [25] şi tonalitate (Gefühlston der Empfindung) [26]. Dragomirescu introduce încă două coordonate ivite de astă dată din deosebirea dintre senzaţie şi originalitatea de intuiţie în ceea ce priveşte obiectul şi expresia [27]. Deci calitatea, intensitatea şi tonalitatea vor fi cercetate după felul specific de raportare la obiect şi la expresie. În ultimă analiză, originalitatea de intuiţie, va fi trecută prin două filtre: al obiectului şi al calităţii (intensităţii sau tonalităţii). Un exemplu va fi suficient pentru ilustrarea tehnicii lui Dragomirescu. Din punctul de vedere al intensităţii şi raportată la obiect, originalitatea de intuiţie este: retorică (forţa sufletească e mai puternică decît elementele obiective); simplă (elementele obiective sînt mai puternice) şi temperată (cele două elemente se echilibrează); tot din punctul de vedere al intensităţii, dar raportată la expresie, originalitatea intuitivă este: elegantă (forţa sufletească stă în echilibru cu expresia), abruptă (expresia e copleşită de forţa sufletească) şi manierată (expresia copleşeşte forţa sufletească) [28].

[22] M. Dragomirescu, *Teoria elementară a poeziei. Introducere în poetică*, Bucureşti, 1902.
[23] *Ibidem*.
[24] W. Wundt, *op. cit.*, Bd. I, Leipzig, 1893, p. 332.
[25] *Ibidem*, p. 410.
[26] *Ibidem*, p. 555.
[27] M. Dragomirescu, *O lecţie de metodologie literară*, în „Omagiu lui C. Dimitrescu — Iaşi", Bucureşti, 1904, p. 261.
[28] *Ibidem*, p. 263—264.

Bazat pe ideia că originalitatea intuitivă înglobează toate funcțiile psihice superioare, Dragomirescu, susține că elementul volițional, prezent și el, nu are alt scop decît de a oferi sentimentului suportul energetic necesar; astfel, între el și actul creator nu există un raport de egalitate, ci unul de subordonare. Scopul unei atare precizări se limpezește odată cu concluziile: „idealurile de activitate", cum sînt tendințele politice, faptele practice ș.a.m.d. nu au cum intra în componența artei, fiind excluse prin chiar modalitatea genezei acesteia [29] — poziție care nu l-a împiedicat pe Dragomirescu să accepte ideea — de proveniență germană — a dramei ca „poezie a voinței" [30], întrucît acum era vorba nu de voință ca element al actului creator, ci ca obiect de exercitare a acestuia.

Aceleași considerente l-au determinat pe M. Dragomirescu să justifice existența diferitelor ramuri ale beletristicii prin preponderența alternativă a feluritelor componente ale originalității intuitive: noțiunea ar domina proza, intensitatea motrice — retorica, reziduul reprezentativ — poezia. Și această constatare are un imediat scop practic, căci vizează simbolismul, la care, afirmă criticul, elementul noțional este covîrșit, iar versul este confuz și sentimental, lipsit de imaginea precisă a obiectelor. Ar fi, socotește Dragomirescu, un amestec nemotivat al specificului muzicii în specificul literaturii [31]. Oricît de nesigure s-ar prezenta pe alocuri, considerațiile dragomiresciene despre originalitatea intuitivă au fost ferm susținute totdeauna, cu credința că tocmai aici trebuie căutată forța talentului unui scriitor. Încît adesea Dragomirescu ajunge să confunde intuiția cu puterea creatoare numai pentru că le socotește pe amîndouă „firești", deci înnăscute, nu dobîndite [32]. Un mare scriitor posedă o adîncă intuiție a vieții, care, combinată cu perfecțiunea artistică, îl recomandă drept model [33]. La polul opus originalității intuitive se situează manierismul, imitația, concept întîlnit frecvent în paginile criticii lui Dragomirescu și născut din ideea că o operă trebuie să fie unică și originală — teză maioresciană larg dezvoltată de elev. Scriitorul care este stăpînul unei puternice originalități intuitive produce o artă vie, pastișorul — una mecanică, deci moartă [34].

Originalitatea mai este și plastică (activă sau creatoare) și înseamnă „energia proprie unui poet de a transforma datele realității, de a le combina în elemente sau fapte noi, fără să le facă să piardă aparența realității" [35]. Cu alte cuvinte, acest fel de originalitate se

---

[29] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", III, 12/1909, p. 840.
[30] M. Dragomirescu, *Apus de soare de Delavrancea*, *ibidem*, nr. 9/1909, p. 214.
[31] M. Dragomirescu, *Cîteva pricini de scădere a poeziei*, în „Epoca", VIII, nr. 2022, din 6 mai 1902.
[32] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", I, nr. 10/1907, p. 521.
[33] *Ibidem*, p. 523.
[34] M. Dragomirescu, *Bani!* de O. Mirbeau, în „Epoca", XI, nr. 9/11 ian. 1905.
[35] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 14.

confundă cu însăşi esenţa artei, lucru pe care Dragomirescu nu-l susţine însă deschis, căci altfel, ar fi fost constrîns să elimine celălalt fel de originalitate. Definind originalitatea creatoare drept energie, criticul nu se întreabă şi de unde rezultă ea, ci, deocamdată, o acceptă ca atare ; mai tîrziu, îi va da o accepţiune mistică, punînd la baza artei divinitatea. Originalitatea activă, afirmă Dragomirescu, nu poate fi ruptă de cea pasivă, căci „sentimentul estetic", într-un asemenea caz, nu ar avea decît de suferit [36]. Oricît ar fi de judicioasă, afirmaţia contravine ansamblului gîndirii dragomiresciene. Căci dacă originalitatea intuitivă reprezintă, cum s-a văzut, personalitatea omenească în general, atunci înseamnă că trebuie admise legături strînse între ea şi personalitatea artistică, ceea ce Dragomirescu refuză.

Este greu de stabilit motivul care l-a determinat pe esteticianul român să recurgă la această dihotomie ce îi mărgineşte mişcările exclusiv în limitele psihologiei. Poate să fi contribuit la aceasta şi influenţa gîndirii lui Wundt, pe care însă nu-l citează decît o dată şi atunci pentru un lucru de nu prea mare importanţă.

De data aceasta, intră în discuţie o chestiune fundamentală : aceea a componentelor fondului unei opere de artă. Şi se pare că tocmai aici Wundt l-a ajutat pe Dragomirescu, deşi acesta şi-a susţinut totdeauna originalitatea absolută. În lucrarea amintită, filozoful german distinge o dublă funcţie a imaginaţiei : una pasivă şi alta activă („wir können eine doppelte Wirksamkeit der Phantasie unterschieden : eine passive und eine active") [37], plecînd de la sarcinile corespunzătoare ale apercepţiei. Imaginaţia pasivă ar fi jocul nestingherit al reprezentărilor („passiv ist unsere Phantasie wenn wir uns dem Spiel der Vorstellungen auswählt und auf diese Weise planmässig das Einzelne zu einen Ganzen zusammenfügt") [38] ; ultima stă la baza oricărei creaţii artistice, susţine Wundt („die active Phantasiethätigkeit liegt jeder Art künstlerisches Schöpfung zu Grunde") [39], ceea ce aminteşte de afirmaţia identică a lui Dragomirescu. Termenul „originalitate plastică" ar putea fi creat şi sub înrîurirea lui Th. Ribot, care distingea, între alte categorii ale imaginaţiei creatoare, şi o „imaginaţie plastică", a cărei esenţială caracteristică derivă din faptul că „materializează" şi dă „iluzia realităţii" [40]. Este însă demn de remarcat că esteticianul român contopeşte atît sensul lui Ribot, cît şi cel al lui Wundt. „Originalitatea creatoare" este astfel un concept nou, deosebit de cele utilizate pînă atunci, mai cuprinzător şi mai adecvat disciplinei.

[36] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 14.
[37], [38] M. Wundt, *op. cit.*, Bd. II, p. 491.
[39] *Ibidem*, p. 492.
[40] Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, 1900, p. 153.

Pornind de la observația că originalitatea plastică este rezultatul fie al fanteziei, fie al imaginației, fie al memoriei imaginative, Dragomirescu încearcă să definească sumar marile tipuri de literatură: romantismul ar fi rezultatul fanteziei (crează construcții imposibile), clasicismul — al imaginației (construcții posibile), realismul — al memoriei imaginative (reproduce fapte reale) [41].

Făcînd un apel mărturisit la filozofia kantiană, Dragomirescu socotește că originalitatea plastică poate fi pură sau liberă (cînd sensul imaginilor create este propriu) și simbolică, alegorică sau aderentă (cînd imaginile primesc un al doilea sens) [42], ceea ce amintește de dihotomia filozofului de la Königsberg: *pulhritudo vaga* și *pulhritudo adherens*. Originalitatea plastică pură este autonomă, susține în continuare esteticianul român, cealaltă, heteronomă [43]. Din nou trebuie acordat calificativul de specioasă acestei opinii. Fie autonomă, fie heteronomă, originalitatea plastică aparține unuia și aceluiași individ, care crează imaginile în sensul dorit de el însuși. A judeca-o independent nu înseamnă decît a considera imaginea ruptă de creator, de intențiile lui, și a o plasa sub specia unei autonomii exagerate.

Mai interesantă este cealaltă părere, conform căreia, raportate una la alta, originalitatea plastică pare aspectul dinamic al originalității intuitive, iar aceasta — aspectul static al primei [44]. Ar fi posibil ca originea unei atare afirmații să se găsească tot la Wundt („vielmehr bietet die passive der activen Phantasie das Material dar, aus dem diese ihre Erzeugnisse formt" [45]). Aceste considerații aruncă o lumină neașteptată asupra raportului general dintre personalitatea omenească și cea artistică. Originalitatea intuitivă nefiind o însușire exclusiv artistică, ci întîlnită și la indivizii lipsiți de forță creatoare, se poate conchide că omul este cel care oferă artistului materialul necesar. Astfel, personalitatea artistică nu mai apare ca o entitate absolută, independentă, ci vital legată de personalitatea omenească. Mai mult încă, originalitatea plastică fiind dinamică, rezultă că personalitatea artistică nu trebuie socotită ca perfectă, întrucît dinamismul implică un stadiu precedent inferior, lucru pe care, de altfel, Dragomirescu îl admite.

Pe baza analogiei dintre cele două originalități, M. Dragomirescu afirmă că ele trebuie să aibă și caracteristici comune. Deci, sub aspectul intensității, originalitatea plastică poate fi artificioasă, artistică și naturală, după calitate — fantastică, realistă și incisivă, iar după tonalitate — explozivă, contemplativă și inhibitivă [46].

[41] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 40.
[42] *Ibidem*, p. 43—45.
[43] *Ibidem*, p. 43.
[44] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 45.
[45] W. Wundt, *op. cit.*, pag. 491.
[46] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 46—51.

Tot pe baza caracteristicilor originalității, Dragomirescu încearcă să definească și tipurile principale de artă: clasicismul are a) originalitate intuitivă afectiv-energică și intelectual-clară, cu tonalitate senină, calitate reprezentativă, intensitate moderată; b) originalitate plastică propriu zisă și pură (rar alegorică), cu tonalitate contemplativă, calitate realistă și intensitate artistică [47]. În același mod sînt definite și romantismul și realismul. Oricît ar părea de confuze, categorisirile lui Dragomirescu sînt de un real folos pentru stabilirea cu justețe a însușirilor aproximative ale unui tip artistic, deși clasicismul, romantismul și realismul nu mai pot fi socotite, în accepțiunea lor dragomiresciană, categorii istorice determinate dialectic, ci mai curînd familii de spirite. Încît sub termenul clasic nu se înțelege adeptul unei estetici precis determinate în timp, ci o structură artistic-temperamentală permanentă. Optica aceasta se integrează organic în ansamblul sistemului dragomirescian, în al cărui centru se află, ca individualitate singură, opera de artă. Ca și la Maiorescu, acceptarea noțiunii de curent literar ar fi venit în contradicție cu principiul fundamental al unicității.

Accentuarea intensă a importanței individului creator îl călăuzește și către preferința pentru literatura „spontană în inspirație" [48], ceea ce lasă a se înțelege că, de fapt, primește orice conținut, spontaneitatea nefiind un atribut ideologic. Era și de așteptat ca un critic ce arătase o deosebită prețuire concepției neprefăcute să susțină și spontaneitatea. E o poziție care îl apropie de estetica romantismului, constituind și o breșă în clasicismul său congenital. Căutînd să definească locul „Convorbirilor critice" în presa literară a vremii, el le așează între „rafinăria afectată" de la „Convorbiri literare" și „naturalul lipsit de simțul frumosului" al „Vieții românești" [49].

Legată direct de chestiunea sincerității în artă este și cerința de a i se lăsa artistului o nemăsurată libertate, în scopul dezvoltării personalității proprii. Numai astfel, credea el, creatorul se ridică deasupra preocupărilor cotidiene pasagere și numai astfel reușește să exprime caracteristicile grupului etnic de care aparține [50]. În chipul acesta, Dragomirescu rezolva problema naționalității și universalității literaturii — despre care va fi vorba mai jos — cu mijloace psihologice și morale. De fapt, libertatea așa cum o concepea el, își limita cîmpul de acțiune la individ și nu atingea prea mult chestiunea relației dintre acesta și societate. Ea însemna regăsirea „însușirilor intime și originale ale individualității", coborîrea artiștilor la „izvoarele proaspete ale propriei lor simțiri" [51]. Astfel, problema libertății individuale este transpusă într-un plan ontologic, devenind conștiință a eului empiric — poziție ce îi va folosi lui Dragomirescu la respinge-

[47] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 57.
[48], [49] M. Dragomirescu, *Direcția nouă*, în „Convorbiri critice", III, nr. 1/1909, p. 10.
[50], [51] M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, *ibidem*, I, nr. 1/1907, p. 2.

rea curentelor literare ale vremii, care îngrădeau prin doctrinele lor totalitare aprofundarea propriei conștiințe artistice [52]. Dragomirescu nu dezvoltă această chestiune, mulțumindu-se să o schițeze sumar, deși tocmai aici ar fi putut găsi un fundament larg al autonomiei estetice. Fără a stabili în mod categoric vreo influență, amintim că într-un chip asemănător a pus problema și Fichte, pentru care cunoașterea se realizează în contemplarea nedeterminată și liberă a propriului eu prin intermediul intuiției intelectuale.

Pentru desăvîrșirea cunoașterii de sine, Dragomirescu recomandă artistului formarea unei întinse culturi, care să-i înlesnească accesul la o problematică gravă și diversă [53]. Pe acest considerent, îi va reproșa lui Sadoveanu lipsa unor idei profunde [54]. Observațiile lui Dragomirescu sînt, desigur, întemeiate. Dar, cel puțin în cazul lui Sadoveanu, s-ar putea formula oarecare rezerve în ce privește sinceritatea aplicării lor, mai ales dacă se are în vedere că, nu peste mult timp, Ion Dragoslav și Petre Dulfu vor fi lăudați pentru puritatea nealterată și primitivă a inspirației [55].

În legătură directă cu teoriile referitoare la actul creator sînt și cele care vizează opera de artă propriu zisă, adică rezultatul procesului de creație. Ea se compune, afirmă Dragomirescu, preluînd o foarte veche distincție, împămîntenită și la noi de Maiorescu, din fond și formă, între care este așezat uneori semnul egalității. Fondul se compune dintr-un conținut sau material poetic și dintr-un fond propriu zis sau originalitate [56]. Cum despre originalitate s-a vorbit în paginile anterioare, nu rămîne acum de cercetat decît celălalt aspect al fondului, adică materialul poetic, pe care Dragomirescu îl vrea identic izvoarelor de inspirație: prezentul sau trecutul omenirii, una sau alta din clasele sociale ș.a.m.d. [57] Consecvent sieși, va socoti însă că acestea, deși contribuie la individualizarea unui poet nu sînt esențiale decît în măsura raportării lor la originalitate [58], fapt întru totul valabil, căci nu utilizarea în sine a unei anumite tematici contează, ci transfigurarea ei artistică. Plecînd de la concepția de ansamblu asupra fondului, Dragomirescu recurge și la amintita distincție dintre poezie și proză, acesteia ultime fiindu-i atribuit un sens restrîns, sinonim cu oratoria. De fapt, și uneia și alteia i se recunoaște drept scop aflarea adevărului, afirmație amendată cu un argument din poetica antică: adevărul poeziei e doar o „aparență" [59]. Justificarea o face prin adoptarea unui raționament tipic maiorescian, prezent la

[52] M. Dragomirescu, *După un an*, *ibidem*, II, nr. 1/1908, p. 3.
[53] M. Dragomirescu, *Revista critică*, *ibidem*, I, nr. 10/1907, p. 521.
[54] M. Dragomirescu, *ibidem*, II, nr. 6/1908, p. 252.
[55] M. Dragomirescu, *ibidem*, III, nr. 11/1909, p. 749.
[56] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 11.
[57] *Ibidem*, p. 55.
[58] *Ibidem*, p. 54.
[59] M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, p. 1.

Dragomirescu de mai multă vreme, despre deosebirea dintre artă și știință : proză înseamnă analiza unui obiect care a existat sau există obiectiv, poezie înseamnă sinteză, deci recompunerea unui obiect care a existat sau există subiectiv [60]. Concluzia nu este nici nouă și nici originală : fondul operei de artă este subiectiv, sintetic (creat) și posibil (Aristot spunea verosimil) [61]. Cu aceasta, Dragomirescu nu aduce nimic nou în estetica română. Lucrurile fuseseră clarificate de pe aceleași poziții clasiciste de Maiorescu, al cărui elev doar le reîmprospătează. Polemizînd cu Ibrăileanu, care cerea scriitorului o reconstituire obiectivă a realităților istorice, Dragomirescu susține pe bună dreptate imposibilitatea acestui fapt în domeniul artei, unde totul este ficțiune [62]. Urmărind numai trăsăturile individualității subiective, Dragomirescu împinge concluziile la extrem, susținînd, de pildă, că interesul cititorului nu trebuie să se oprească asupra realității sau irealității lui Cațavencu, ci exclusiv asupra particularităților rîsului lui Caragiale [63]. Punctul vulnerabil al unei astfel de opinii stă în caracterul ei exclusivist și cu totul îngust față de aria largă pe care o cuprinde literatura ; sînt eliminate fără șovăire caracterele și efectele sociale ale beletristicii, adică nu numai unul din fundamentele ei, ci și prelungirea ei dincolo de individul care a generat-o. În sfîrșit, fondul poetic mai este și ideal deoarece compune un obiect doar din amănunte caracteristice și imaginare [64]. Cum se observă, considerînd idealitatea fondului poetic ca pe un scop, Dragomirescu se apropie de optica materialistă. Concomitent, el descoperă și o altă însușire a fondului — individualitatea — apărută din caracterul lui real ; această nouă însușire îl delimitează clar, în opoziție cu idealitatea, care este fără limită. Rezultatul este impresia de viabilitate, dată de îmbinarea organică a amănuntelor, viabilitate ce produce un sentiment unic și clar [65]. Astfel, concepția poetică apare ca o veritabilă creație, căci este un fapt ireal cu aparența realității.

Cel de al doilea component al operei de artă este forma, adică acel element care obiectivează concepția artistului prin faptul transmiterii ei [66]. Ca urmare, forma posedă un dublu caracter, generat de cele două aspecte succesive ale ei : „la poet concepția urzește forma, la cititori sau ascultători forma urzește concepția" [67]. S-ar putea spune că într-un caz forma este pasivă, în celălalt — activă. Fundamentul acestei ultime funcții s-ar afla în faptul că forma, în general, e „o prelungire în lumea externă a concepției" [68], ceea ce face inutilă des-

[60] M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, p. 1.
[61] *Ibidem*, p. 9.
[62], [63] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", I, nr. 8—9/1907, p. 478.
[64], [65] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 10.
[66] *Ibidem*, p. 78—79.
[67] *Ibidem*, p. 79.
[68] *Ibidem*, p. 108.

prinderea ei de conținut, întrucît e vorba de același element, aflat în două circumstanțe deosebite. Absolutizînd această funcție, mutînd-o în domeniul transcendentului și punînd nejustificat semnul egalității între ea și comunicativitate, Dragomirescu afirmă ca un bun maiorescian ce era: „forma face dintr-o concepțiune mărginită la un individ un element de cultură pentru o întreagă societate și chiar pentru întreaga omenire" [69].

Pentru poet forma este aidoma cu vorbirea, care, nefiind o proprietate individuală, ci un bun social, este împrumutată de artist și modificată potrivit originalității sale de concepție. Această modificare, esență a formei, poartă denumirea de stil [70]. Dragomirescu rămîne astfel credincios ideilor sale despre importanța covîrșitoare a insului creator, din care pricină extinde sfera noțiunii de stil, transformînd-o într-o veritabilă categorie estetică, menită să se muleze cît mai perfect cu putință pe nenumăratele individualități artistice. Cu toate că substituirea utilizată este nu numai justificată, ci și nimerită, ea crează confuzie între accepțiunea proprie și cea curentă a cuvîntului „stil".

Stilul sau forma, susține în continuare Dragomirescu, are trei elemente componente: limba, stilul propriu-zis și simetria.

Cît privește limba, esteticianul român se situează pe o poziție opusă lui Hegel, considerînd-o nu un simplu vehicul, ci o componentă organică a conținutului [71]. Ea trebuie privită sub aspectul vocabularului și al sintaxei [72], dar cu păstrarea limitelor impuse de estetică. Este necesar ca vocabula poetică să îndeplinească două condiții: să concorde cu celelalte și să fie adecvată sensului afectiv atribuit. Nerespectarea lor tulbură unitatea impresiei și micșorează efectul emoției estetice [73], în care caz se vorbește de absența aparenței adevărului din vocabular, încît chiar dacă, în ansamblu, concepția este unitară și verosimilă, forma este deficitară [74]. Restricție excesivă, împrumutată din estetica naturalismului, ea vine în contradicție cu un alt principiu al său; căci dacă se are în vedere modul în care este exprimată originalitatea artistului, este greu să se extindă legea concordanței dintre tematică și vocabular, cel puțin în cazul liricii.

Principii identice vehiculează Dragomirescu și în cercetarea sintaxei poetice, luînd în considerare gradul de mobilitate a legăturilor, a clarității ș.a.m.d. În finalul considerațiilor privitoare la limbă, el are grijă să specifice că nu un vesmînt lexical ireproșabil și nici o sintaxă impecabilă reușesc să impresioneze pe cititori, ci atașamentul acestuia la originalitate. Intervine aici o serie de considerente clasicizante, care interzice accesul la sfera poeziei, în chip arbitrar, unor

[69], [70] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 79.
[71] *Ibidem*, p. 103—104.
[72] *Ibidem*, p. 80.
[73] *Ibidem*, p. 81.
[74] *Ibidem*, p. 85.

elemente pe care poetica modernă nici nu le mai discută : artiștii fiind chemați să dea glas „sentimentelor celor mai nobile și mai grave", ajung să utilizeze, prin însuși acest fapt, o limbă „aleasă", ale cărei defecte au dreptul de a fi iertate cînd sînt copleșite de „splendoarea concepțiilor" [75]. Cum se vede, terenul este net subiectiv, trădat de epitete ce traduc calități cu totul relative ; în plus, așezate în contextul general al preferințelor sale artistice, ele își dezvăluie ascunzișurile puritane. Este motivul principal pentru care Dragomirescu nu l-a înțeles niciodată pe Arghezi, deși, în principiu, a admis simbolismul.

Cel de al doilea element al formei este stilul propriu zis, adică totalitatea trăsăturilor reieșite din raportarea originalității (intuitive și plastice) la expresie [76]. Termenul face loc unei confuzii evidente, cel puțin într-un plan superficial, deoarece atît „stilul în genere" cît și „stilul propriu-zis" definesc noțiuni asemănătoare ; diferă doar sistemul de referință. Felurile stilului propriu zis Dragomirescu le va studia în chip metodic. Astfel, din punctul de vedere al intensității și raportată la expresie, originalitatea intuitivă va genera un stil abrupt, unul manierat și altul elegant [77] ; din punctul de vedere al calității și raportată la expresie, originalitatea intuiției va naște un stil sugestiv, unul concis și altul adecvat [78]. Ca tonalitate și raportată la expresie, va genera stilurile cald, temperat și rece [79]. Toate aceste feluri de stil sînt puse în relief de formele stilistice particulare, numite și „figuri". Dragomirescu respinge ideea că ele ar fi doar o podoabă, socotindu-le adevărate animatoare, deoarece sînt produsul direct al originalității plastice. De pildă, metafora evidențiază o originalitate plastică simbolică, iar comparația — una pură. În general, figurile stilistice urmează două linii orientative : alături de metaforă merg sinecdoca, metonimia, antonomaza, alături de comparație — antiteza, gradația și hipotipoza [80]. Oricare ar fi natura tropilor, ei trebuie să se armonizeze cu forma stilistică generală, devenind astfel semne ale originalității formale a artistului, prin care se poate ajunge la originalitatea sa de fond [81]. Condiționînd cu perseverență însușirile formale de cele conceptuale, Dragomirescu întărea la noi o practică mai veche și valabilă, care, la începutul secolului al XX-lea începuse a fi neglijată în favoarea unui joc imagistic gratuit, întreținut de imitatorii simbolismului.

În fine, al treilea și ultimul component al formei este ritmul în general, căruia Dragomirescu îi mai spune simetrie, definindu-l ca pe

[75] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 101—102.
[76] *Ibidem*, p. 107.
[77] *Ibidem*, p. 110.
[78] *Ibidem*, p. 111—113.
[79] *Ibidem*, p. 114—115.
[80] *Ibidem*. p. 118.
[81] *Ibidem*, p. 131.

o „regularitate a deosebitelor elemente comune vorbirii auzite, ce se poate analiza și care poate fi întrebuințată de orice poet, fără ca printr-aceasta să sufere ceva originalitatea lui" [82]. Deosebindu-se de ritmul vorbirii, provenit din ritmul afectiv, ritmul mecanic nu contribuie la conturarea originalității creatorului, cu toate că, sub un aspect foarte general, o consonanță oarecare trebuie să existe și aici [83]. O condiție *sine qua non* a versificației este ca ea să nu distragă atenția prin imperfecțiuni, care nimicesc emoția estetică [84]. În lumina acestor considerații, Dragomirescu află drept componente primare ale versificației : măsura, ritmul, rima și pauza, iar ca unități complexe — versul și strofa [85]. De aici deduce el și termenul simetrie, socotită ca o potrivire a diverselor elemente mai sus amintite. Termenul însuși ar putea fi împrumutat din Wundt, care socotește că simetria este proprie oricăror forme destinate unui efect estetic („der einfachste Fall der Regelmässigkeit, die Symetrie, begegnet uns daher an allen Formen, bei denen eine gewisse ästhetische Wirkung beabsichtigt ist") [86]. O dată stabilit acest fir director, Dragomirescu purcede la definirea versului, a cezurii și a metrului exclusiv prin prisma ei. De pildă, cezura este dată de simetria accentelor ce constituie ritmul propriu-zis [87]. În chip identic va proceda și cu restul prozodiei.

Este absentă acum teoria armoniei poetice, larg dezvoltată mai tîrziu. Cu toate acestea, note fugare o prevestesc, nu însă și în ceea ce privește amploarea pe care o va lua. Discutînd o poezie a Ririei, Dragomirescu observă „monotonia armoniei" [88]; traducerile lui Goga nu sînt interesante în ceea ce privește „armonia" [89] ș.a.m.d. Este interesant de observat că nu numai versului îi este atribuită această însușire, ci și prozei : unul din romanele lui Giosué Carducci se distinge prin „originalitatea armoniei" [90]. Faptul este notabil prin aceea că permite supoziția potrivit căreia la Dragomirescu se găsesc, încă din 1905—1910, germenii „armoniei", considerată un element de seamă al operei literare. Sursa posibilă ar rămîne psihologia aceluiași Wundt, pentru care sentimentele estetice elementare se divid în două : armonia și ritmul, armonia fiind un tot unitar, rezultat dintr-o convergență multiplă [91]. Lărgind sensul, Dragomirescu va face din armonie un concept care însumează modalitățile specifice și concordante de îmbinare a feluritelor elemente formale sau de conținut ale operei de artă într-o unitate închegată.

---

[82], [83] M. Dragomirescu, *Poezia română*, p. 135.
[84] *Ibidem*, p. 141.
[85] *Ibidem*, p. 138—140.
[86] W. Wundt, *op. cit.*, Bd. II, p. 239.
[87] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 147.
[88] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", I, nr. 3/1907, p. 147.
[89] *Ibidem*, nr. 5/1907, p. 262.
[90] *Ibidem*, nr. 4/1907, p. 215.
[91] W. Wundt, *op. cit.*, Bd. II, p. 236.

Pentru a-şi rotunji sistemul şi a extinde principiile critice deduse din el, M. Dragomirescu trebuia să ia în consideraţie şi conceptul de emoţie estetică. Aceasta ar fi, după el, conştiinţa unităţii fondului şi formei [92]. Dar procedînd astfel, criticul refuză emoţiei estetice orice caracter de spontaneitate, poziţie întărită şi de afirmaţia că emoţia estetică îndeplineşte în ordinea afectivă, funcţia certitudinii din ordinea intelectuală [93]. Într-o oarecare măsură, alăturarea este forţată, pentru motivul că emoţia estetică este, în realitate, o certitudine nemijlocită şi imediată, pe cînd certitudinea intelectuală este mijlocită şi discursivă. Mai mult încă, atît una cît şi cealaltă sînt o stare de spirit, adică posedă o anumită doză de relativitate ce trebuie admisă *ipso facto*. Eroarea lui Dragomirescu constă în ignorarea completă a acestui lucru.

Pentru ca sistemul dragomirescian să fie complet, era necesară şi o axiologie, pe cît posibil proprie şi adecvată întregului.

În nici una din scrierile dintre 1893—1915, Dragomirescu nu defineşte precis noţiunea de valoare estetică, încît nu rămîne decît să se recurgă la referirile întîlnite în pagini disparate.

Dacă adevărul şi frumosul coincid, afirmă Dragomirescu [94], urmîndu-l pe Hegel, apoi binele şi frumosul niciodată [95]. Poziţia e consecventă în ceea ce-l priveşte. Căci despărţind total binele de frumos, el purifica valoarea estetică de orice reziduu etic, pentru a lovi în partizanii artei cu tendinţă. Cu toate acestea, nu sînt excluse din cercetare nici binele şi nici adevărul, cărora li se recunoaşte dreptul la existenţă, dar în afara esteticii. Pare deci curioasă afirmaţia lui Dragomirescu însuşi potrivit căreia el nu este un „estet", deoarece admite cercetarea efectelor literaturii (deci sociologia artei), dar nu ca preocupare estetică [96].

O insistenţă specială a depus Dragomirescu pentru a dovedi obiectivitatea netă a valorii estetice, sprijinindu-se pe ideea impersonalităţii actului creator. Axiologia modernă, în special cea materialistă, nu respinge obiectivitatea valorii estetice, dar subliniază că ea are şi un caracter social şi deci o serie de particularităţi individuale specifice, peste care Dragomirescu trecea cu prea multă uşurinţă, condus şi de vederile sale clasiciste şi, în general, de cerinţele esteticii normative pe care o practica. Interesant este că, în aversiunea sa faţă de orice aspect dinamic, el separă complet valoarea estetică de cronologie [97]. Trecînd peste aceste exagerări, concluzia la care

[92] M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, p. 11.
[93] *Ibidem*, p. 62.
[94] M. Dragomirescu, *Manasse şi naţionalismul*, în „Epoca", XI, nr. 125, din 10 mai 1905.
[95] *Ibidem*, nr. 152, din 7 iunie 1905.
[96] *Ibidem*, nr. 159, din 14 iunie 1905.
[97] M. Dragomirescu, *Personalitatea artistică*, în „Noua revistă română", XVII, nr. 6/1915, p. 62.

ajunge este acceptabilă : realitatea demonstrează adesea că valoarea unui scriitor nu crește odată cu dezvoltarea sa biologică, ceea ce nu înseamnă că ea este atemporală și nici că trebuie desprinsă de contextul social-istoric în care a apărut.

În funcție de atributele valorii estetice, Dragomirescu rezolvă și problema raportului dintre național și universal în literatură. Pentru a fi națională, afirmă criticul, literatura unui popor are a îndeplini două condiții : să fie slujită de o inspirație adevărată și sinceră și să folosească un vesmînt artistic corespunzător [98]. Prima clauză, de ordin mai curînd psihologic decît estetic, avea menirea de a combate ideile politice și sociale preconcepute ale curentelor semănătorist și poporanist. Recomandînd atenție pentru „frumusețea imaginii" [99], Dragomirescu ataca imitațiile simboliste, precum odinioară Maiorescu, și-i îndruma pe scriitori nu către fondul marilor artiști, ci către perfecțiunea lor formală — singura care ar fi putut sluji de model [100]. Astfel, specificul național era întrucîtva redus la conținut, dar la un conținut epurat de orice element tendențios și condiționat de o reprezentare estetică. Se recunoaște aici germenele teoriei de mai tîrziu, după care naționalul și universalul se întrepătrund și se condiționează reciproc. În cazul scriitorilor mărunți, cele două planuri nu se întîlnesc niciodată, mai ales că cel universal rămîne nesatisfăcut ; creația minoră se menține la un interes pur național, fără a putea intra într-un circuit valoric mai larg. O altă categorie de scriitori pătrunde „elementul universal" cu o forță intuitivă capabilă să redea complex adîncimea vieții și este, astfel, de valoare universală [101], precum Grigore Alexandrescu [102]. Cu această opinie, Dragomirescu se întoarce, cum observa cu maliție Lovinescu, la exaltarea din epoca premaioresciană, cînd Văcărescu era declarat superior lui Goethe [103]. Într-adevăr, exagerînd, Dragomirescu face eroarea de a condiționa universalitatea exclusiv de profunzimea gîndirii [104], opinie evident maioresciană. Dar dacă nu se poate trece peste adîncimea ideologică, aceasta nu înseamnă că orice sistem filozofic versificat este artă. Mai mult încă, un astfel de criteriu exclude din cîmpul valorilor universale folclorul. Este însă adevărat că nu totdeauna Dragomirescu absolutizează această condiție, ci introduce în discuție și adîncimea afectivă. Aliajul profunzimilor intelectuale și afective dă, în ultimă instanță, valoarea general umană a creației de artă ; de el depinde și viabilitatea operei — principiu ce îl va determina să recunoască,

[98], [99], [100] M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, p. VI.

[101] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", I, nr. 10/1907, p. 522.

[102] M. Dragomirescu, *Umanitarismul lui Gr. Alexandrescu*, în „Flacăra", II, nr. 15 din 26 ian. 1913.

[103] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române*, Buc., 1937, p. 39.

[104] M. Dragomirescu, *Urmarea unui interviu*, în „Epoca", III, s. II, nr. 548, din 31 august 1897.

într-o vreme cînd, în general, erau ignoraţi sau disprețuiți, pe Maeterlinck și Verlaine drept poeți autentici [105].

Mai tîrziu, în considerațiile asupra valorii universale, Dragomirescu introduce și noțiunea de „simbol", ce presupune prezența unei raționalism artistic cam sec. Definind simbolul drept o „desăvîrșită îmbinare de real și de ideal", el îl socotea „semnul artei clasice" [106], folosind cu acest prilej o opinie hegeliană ușor schimbată. Avînd în vedere părerea lui Dragomirescu potrivit căreia un personaj, pentru a fi universal, trebuie să întrupeze o însușire general omenească, „realul" ar însemna „național", iar „idealul" — „universalul". Încît eroii lui Caragiale sînt niște „simboale", căci au haină distinctă — formă națională — pentru un corp etern — conținut general valabil — [107]. Pentru același motiv, criticul susține, fără temei, universalitatea lui Gîrleanu, care, în *Prizonierul*, ar fi tratat o temă specific românească într-un colorit universal [108]. De altfel, cei doi termeni (universal și național) par uneori a se exclude reciproc, într-un fel de antagonism nu totdeauna argumentat. Așa ar reieși din afirmația stranie că Tolstoi e un scriitor profund național, care nu ar înfățișa de loc omul în genere, ci numai pe cel rus [109]. Dintre criteriile universalității este exclusă în mod nejustificat valoarea artistică, ceea ce duce la o concluzie ciudată: un scriitor poate fi de o incomensurabilă valoare artistică, dar nu și universală. Atunci singura normă ar fi de ordin psihologic și ar consta doar în generalitatea sentimentelor relevate de acea operă — punct de vedere inacceptabil într-o atare formă exclusivistă. Rădăcinile lui par a se afla în „universalitatea subiectivă" a lui Kant [110], cu singura deosebire că Dragomirescu susținea valoarea și universală, dar și obiectivă a judecăților sale. Oricum, lui M. Dragomirescu îi revine meritul de a fi introdus în critica română un criteriu care, chiar dacă nu era nou, a deschis o perspectivă superioară aprecierilor valorice.

Pornind de la considerente asemănătoare, Dragomirescu a căutat să rezolve și chestiunea judecății de valoare și, în consecință, a regulilor după care se călăuzește critica literară. Critica, afirmă el, este datoare să ofere o percepere vie a operei de artă, ceea ce nu se poate realiza decît prin intermediul intuiției, singura ce dă pe față elementul individual [111]. Cu alte cuvinte, e nevoie de contemplarea adîncă și dezinteresată a creației. Dar intervenția intuiției în procesul jude-

[105] M. Dragomirescu, *Urmarea unui interviu*, în „Epoca", III, s. II, nr. 548, din 31 aug. 1897.

[106], [107] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", III, nr. 5/1909, p. 408.

[108] M. Dragomirescu, *ibidem*, nr. 15/1908, p. 621.

[109] M. Dragomirescu, *De-ale noastre...*, loc. cit., p. 549.

[110] Al. Dima, *op. cit.*, p. 106.

[111] M. Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*, p. 30.

căţii de valoare presupune şi o sinteză, afirmă esteticianul român [112], fapt care generează o îndreptăţită nedumerire. Simţirea intuitivă şi sintetică, necesară criticului, este şi o calitate a artistului; Dragomirescu a refuzat însă cu îndîrjire să recunoască criticului o cît de măruntă însuşire artistică. Contradicţia a rezolvat-o abia în 1909, în polemica antilovinesciană. Criticul literar, susţine el de astă dată, este posesorul unei „inteligenţe estetice" [113] — poziţie cu totul opusă celei de pînă acum şi decurgînd în chip logic din ansamblul tot mai bine conturat al propriului sistem. Astfel înţeleasă, inteligenţa estetică se opune total intuiţiei estetice, care nu oferă criticului temeiuri sigure pentru cercetarea şi afirmarea unui adevăr estetic [114]. Avînd în vedere contextul general, s-ar putea preciza că „inteligenţa estetică", are un evident înţeles cartezian, în sensul unei facultăţi umane de discernere, în estetică, a frumosului de urît, a necesarului de superfluu. În nici un caz, „inteligenţa estetică" nu se înrudeşte, cum s-ar părea, cu gustul artistic, însuşire ce se exercită spontan şi imediat, nu mijlocit şi cu întîrziere. Oricum, afirmaţia lui Dragomirescu stabileşte una din facultăţile indispensabile unui veritabil critic. Aşa fiind, actul critic este o lucrare mijlocită, căci implică existenţa unei triple conştiinţe: a originalităţii intuitive, a originalităţii plastice şi a îmbinării lor (adică a emoţiei estetice) [115]. Energia care unifică aceste trei aspecte este calificată „genială", fără însă ca posesorul ei să fie „geniu". Distincţia generează confuzie, căci vine în contradicţie cu sensul general acordat conceptului de geniu şi derivatelor lui. Căci la Dragomirescu atributul „genial" nu presupune decît însuşiri formale, nu totdeauna ieşite din comun (Kant vedea şi el în geniu manifestarea originalităţii, dar îi dădea un înţeles mai profund). Or, uzul general implică, în primul rînd, adîncimea concepţiei. Confuzia i-a creat esteticianului român o serie întreagă de dificultăţi, ea îndreptîndu-l către identificarea *ex cathedra* a scrierilor unui bun artifex cu creaţia genială, de unde şi ilaritatea produsă adesea în epocă.

În mod cu totul deosebit insistă Dragomirescu asupra necesităţii de a constata convergenţa tuturor elementelor ce compun opera de artă către impresia fundamentală [116]. Este adevărat că o atare atitudine decurge şi din opinia că opera de artă este un organism independent şi ca atare găsind în sine însuşi principiile lui de bază care, toate, îşi împletesc armonios cauzele şi efectele. Absolutizarea excesivă a acestui fapt nu trebuie să ne împiedice însă de a accepta principiul stringentei coerenţe interne, a cărui nerespectare aduce grave prejudicii creaţiei artistice.

---

[112] M. Dragomirescu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, p. 13.

[113] M. Dragomirescu, *În jurul impresionismului în critică*, în „Convorbiri critice", III, nr. 7—8/1909, p. 566.

[114] M. Dragomirescu, *Impresionismul în critică*, *ibidem*, nr. 10/1909, p. 699.

[115], [116] M. Dragomirescu, *Teoria poeziei*, p. 62.

Pe baza afirmațiilor despre condiția criticii, Dragomirescu a combătut vehement școala gheristă, susținînd că metodele acesteia (înțelegerea derivativă și prin nex cauzal) trec peste elementul individual și original al operei de artă [117]. Obiecția este cu totul îndreptățită. Nici deducția și nici inducția logică nu folosesc prea mult în cazul stabilirii valorilor estetice, ci ocupă un loc secundar și constituie doar adjuvante ale altor factori; încît absolutizarea lor nu era cel mai nimerit procedeu. Pe de altă parte, opinia lui Dragomirescu, potrivit căreia cele trei metode (perceperea vie, prin nex cauzal și derivativă) trebuie categoric delimitate, pentru ca fiecare, în stare pură, să aparțină cu strictețe unui anumit domeniu, este neîndreptățită. Judecata de valoare estetică este atît de complexă, încît înțelegerea ei cît mai largă reclamă utilizarea unei întinse game de tehnici și mijloace. Confirmarea logică a constatărilor intuitive este absolut necesară — concluzie la care a ajuns mai tîrziu Dragomirescu însuși — după cum cercetarea circumstanțelor în care s-a născut valoarea estetică aduce adeseori în sprijin noi fapte, care o pun mai bine în lumină. Sînt lucruri cărora M. Dragomirescu nu le putea nega necesitatea. Ceea ce face el acum este o minimalizare a lor, prin prisma „impersonalizării" actului critic. Este vorba, negreșit, de extinderea sferei conceptului pus în circulație la noi de Maiorescu. Contemplarea pură și gratuită oferă judecății de valoare certitudinea absolutului emoției estetice, în opoziție cu perceperea deductivă și inductivă a criticii tendențioase, care se oprește asupra relativității ei [118]. Apare aici cu claritate germenele unuia din principiile dragomiresciene ce va cunoaște ulterior o largă aplicare practică: cerința universalității absolute a imaginii artistice, în virtutea căreia va fi negată orice contingență cu prezentul, impunîndu-se artistului dezbaterea unor probleme etern umane și deci etern valabile.

Rolul principal al criticii este, după Dragomirescu, acela de a determina valoarea operei literare [119]; cu alte cuvinte de a emite judecăți de valoare cu sprijinul „viziunii sintetice a inteligenței senzitive" — termen neclar, sinonim cu „inteligența estetică". Abia în al doilea rînd vine latura „literară", care analizează însușirile artistice ale operei de artă [120] (evident, „literar" este aici tot una cu „estetic"). Discriminarea este cu totul arbitrară, căci a limita critica exclusiv la emiterea unor judecăți înseamnă a-i îngusta cîmpul de activitate. Altă dată însă, M. Dragomirescu oferă criticii drept obiectiv nu nu-

[117] M. Dragomirescu, *Critica științifică și Eminescu*, p. 19.

[118] *Ibidem*, p. 67.

[119] M. Dragomirescu, *Critica și știința literară*, în „Noua revistă română", XVII, 5/1915, p. 48.

[120] *Ibidem*, p. 49.

mai emiterea unei sentințe estetice, ci și explicarea provenienței frumosului din opera investigată [121].

Avînd conștiința clară a acestui aspect al metodei sale, el afirma că critica sa nu atacă pe nimeni, ci *judecă* [122], ceea ce întărește o dată mai mult caracterul ei normativ. Atît de departe merge Dragomirescu în credința că aprecierile sale, călăuzite de criterii obiective, sînt definitive, încît nu ezită să afirme ritos : „cum voi da eu judecata, așa va rămîne" [123]. Fraza nu înseamnă că critica sa ar fi judecătorească, în înțelesul dat de Gherea celei maioresciene. Ea are, e adevărat, și acest caracter, dar într-o măsură mai mică. În fapt, termenul „judecătoresc" e sinonim „normativului". Căci pornind de la realitatea creației artistice, criticul cercetează și fixează particularitățile, după care constată respectarea lor. Astfel, estetica lui Dragomirescu se situează la confluența a ceea ce Fechner numea estetica *von Oben* și estetica von *Unten*, cu vădite preferințe pentru cea de a doua.

Plecînd de la ideea că personalitatea artistică este total deosebită de personalitatea omenească, Dragomirescu va găsi aici încă un criteriu pentru judecata valorică : personalitatea artistică nedesfășurîndu-se integral decît în operele desăvîrșite, asupra acestora trebuie să se îndrepte cu precădere atenția criticului, deoarece operele minore poartă urmele personalității omenești și deci nu sînt suficient de impersonale [124]. Pe această linie, despărțind complet artistul de operă, nu-l socotește pe primul decît ca pe o etichetă a creației sale [125]. Consecințele fuziunii dintre estetică și psihologie sînt duse așadar la extrem. Tranșarea atît de netă exclude însă treptele intermediare, numeroase și semnificative. Cercetarea doar a vîrfurilor literare privează ansamblul de un relief real și obiectiv. Pe de altă parte, calificarea unor creații artistice contemporane criticului nu poate ocoli un oarecare coeficient de relativitate, vehement exclus de Dragomirescu, dar ocazionat constant de absența distanțării estetice.

Pe asemenea considerente, Dragomirescu a contestat criticii impresioniste dreptul la existență, motivînd că judecata ei de valoare nu este obiectivă și nu are un criteriu sigur și unic, ci emite doar simple opinii [126] ; ea este deci descriptivă, încetînd acolo unde critica raționalistă abia începe [127]. Aceasta, susține în continuare Dragomirescu, se manifestă cu deosebire în domeniul formei, condusă de principiul că „o sensibilitate, or'cît de originală ar fi, ea, prin ea

---

[121] M. Dragomirescu, *De quibusdam aliis*, în „Epoca", XI, nr. 166, din 21 iunie 1905.

[122] M. Dragomirescu, *Note*, în „Convorbiri critice", III, 9/1909, p. 629.

[123] M. Dragomirescu, *Pro domo, ibidem*, IV, nr. 5/1910, p. 346.

[124] M. Dragomirescu, *Personalitatea artistică*, loc. cit., p. 63

[125] M. Dragomirescu, *Vasile Alecsandri în lumina vremurilor de azi*, în „Flacăra", IV, nr. 46, din 29 august 1915, p. 482.

[126] M. Dragomirescu, *În jurul impresionismului, loc. cit.*, p. 566.

[127] M. Dragomirescu, *Impresionismul..., loc. cit., p. 697.*

însăşi nu poate... da valoare unei opere de artă decît dacă îndeplineşte anumite condiţii formale" [128]. Obiectivul ei principal se arată a aparţine deci exclusiv esteticului, înţeles exclusiv ca o suită de raporturi obiective ce nu pot fi studiate decît normativ şi raţional.

Scopul ultim al metodei sale critice, afirma Dragomirescu, este de a stabili o clasificare naturală şi universală a tuturor operelor literare [129], opinie al cărei izvor se află în teoria organologiei estetice [130], dar şi în evoluţionismul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea. Practic, dezideratul clasificării Dragomirescu îl vedea atins prin parcurgerea a trei stadii: descrierea operei individuale, comparaţia — care oferă clasificări parţiale — şi sistematizarea, care stabileşte legăturile dintre categorii [131]. O asemenea concluzie nu putea fi evitată fără ca Dragomirescu să lase un gol considerabil în sistemul său şi fără a-şi distruge aspiraţia către o ştiinţă a literaturii. Asemenea ordonări îi dau iluzia că îndrumă cercetarea literară spre un domeniu din care este exclus subiectivul şi arbitrarul. Aprecierea unei opere se face de obicei, susţine el, prin calificative capricioase, variabile de la individ la altul, încît critica literară e mai mult o operă de diletant, un gen literar, a cărui practicare nu duce la rezultate pozitive; or ea trebuie să ajungă o disciplină ştiinţifică, capabilă să emită concluzii verificabile, identice la toţi exegeţii [132]. Pretenţii asemănătoare avusese şi Herbart — mult gustat de Maiorescu — care însă pleca de la consideraţii pur psihologice pentru a fundamenta obiectivitatea judecăţii estetice. Astfel construită, critica s-ar apropia de ştiinţele naturii, deoarece pentru lumea spirituală opera literară reprezintă ceea ce pentru lumea naturală sînt formele organice şi anorganice [133]. Defectul capital al clasificării propuse, oricîtă justificare estetică ea şi-ar găsi, rezidă în caracteru-i strict logic şi metafizic, care contravine principiului unicităţii operei de artă. Greşeala esteticianului român provine din faptul că, dorind să renunţe la modul de sistematizare stabilit de istoria literară, îl înlocuieşte cu un altul, ceea ce nu rezolvă fondul chestiunii în litigiu, ci satisface doar aparenţele. Procedînd şi aici în chip extremist, Dragomirescu ajunge la o normare excesivă care, în esenţă, dăunează apropierii de pulsul viu al creaţiei artistice [134], lăsînd impresia, cum s-a observat caustic, unei analize exercitate pe cadavru, nu pe corp viu [135].

Opiniile extrem estetizante au făcut din M. Dragomirescu un adversar implacabil al metodei istorice în critica literară. Nicăieri pole-

[128] M. Dragomirescu, *Impresionismul...*, *loc. cit.*, p. 697.
[129] M. Dragomirescu, *Curs de literatură română. Metoda istorică şi metoda estetică*. Prelegerile III—IV, Bucureşti, 1913, p. 64.
[130] T. Vianu, *Mihail Dragomirescu*, Bucureşti, 1939, p. 16.
[131] M. Dragomirescu, *op. cit.*, p. 64.
[132], [133] M. Dragomirescu, *O lecţie de metodologie...*, *loc. cit.*, p. 260.
[134] Al. Dima, *op. cit.*, p. 109.
[135] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 39.

mica împotriva acesteia nu a primit un mai larg fundament ca în prelegerile asupra literaturii române din 1913. Paralelismul dintre metoda proprie și cea istorică îi permite să ajungă la concluzii favorabile celei dintîi și să o respingă pe cea de a doua, ca improprie. Abia acum își va desfășura Dragomirescu toate forțele pentru a răspunde școlii lui Gherea (Iorga, Ibrăileanu, Chendi). Principala acuză vizează „semi-obiectivitatea" metodei istorice, care nu ar avea un temei sigur, unic și propriu de investigare a artei. Din această pricină, ea nu ar face vreo deosebire între creațiile slabe, mediocre și geniale, ci doar o sociologie a tuturor [136]. În această formă, obiecția lui Dragomirescu nu poate fi primită, căci istoria literară nu face abstracție de valoarea estetică; iar dacă uneori o trece pe planul al doilea, aceasta se întîmplă nu pentru că nu ar avea criterii axiologice valabile, ci pentru că scopul ei este să ofere un tablou panoramic al întregii literaturi. Or metoda estetică pură nu poate ajunge la un asemenea stadiu. Mai mult încă, cercetarea izvoarelor, a influențelor, a circulației motivelor, conduce adesea către operele minore, care nu pot fi înlăturate măcar din această pricină.

În al doilea rînd, Dragomirescu impută istoriei literare importanța excesivă acordată curentelor în detrimentul individualității [137]. În nici un caz însă adevărata istorie literară nu șterge particularitățile proprii unui scriitor numai pentru a-l îngloba unui curent. Dar oricît de independent și de original s-ar arăta artistul, creația sa poartă pecetea unor trăsături estetice comune epocii, fie ele chiar foarte generale. E adevărat că, la un autentic creator, nu acestea vor domina; dar existența lor nu poate fi tăgăduită, după cum, în psihologie de pildă, nu poate fi contestată clasificarea indivizilor în grupe de temperament. Poziția lui Dragomirescu, amintind întrucîtva de aceea a lui Kant, care vedea în artistul de geniu un creator de date noi, adică un neconformist, are valoare doar în măsura în care metoda istorică, exagerînd, ar considera opera de artă drept produsul exclusiv al unui curent anumit, așa cum de altfel, sub înrîurirea școlii germane a izvoarelor, se proceda și la noi în țară (vezi studiile lui Bogdan-Duică). Încît Dragomirescu are perfectă dreptate să se ridice împotriva considerării operei de artă drept punct accidental de plecare, interesant numai întrucît ar conține laturi comune cu altele [138]. Astfel, obiecțiile aduse istoriei literare nu reușesc să-i clatine fundamentul deoarece, în realitate, sînt simple corective, menite a îndrepta exagerările; sub rezervele de rigoare, ele trebuie admise ca atare.

Întreaga activitate a lui M. Dragomirescu dezvăluie o extrem de strînsă alianță între teorie și practică, între estetică și critică. Pen-

[136] M. Dragomirescu, *Curs de literatură română*, p. 54—55.
[137] *Ibidem*, p. 58.
[138] M. Dragomirescu, *Prelegerile*, V—VI, p. 67.

tru explicarea acestei particularități, trebuie avute în vedere două fapte. În primul rînd, temperamentul dragomirescian, înclinat, mai mult decît al lui Maiorescu, spre aplicația imediată, fundamentată pe o argumentare amplă. În al doilea rînd, estetica sa, a vremii sale și a profesorului său erau normative, ceea ce presupune aplicarea și verificarea unor principii. Este greu de spus care dintre acești doi factori ar avea întîietate. Mai curînd se poate afirma că ambii s-au conjugat armonios, oferind unul din aspectele proprii lui Dragomirescu. Cu toate acestea, este îndreptățită observația, că, „opera criticului a covîrșit cea a esteticianului, deși izvorul ei integral sălășluia în cel din urmă" [139]. Nu este vorba de o precumpănire cantitativă, ci de una calitativă, căci întreg sistemul lui Dragomirescu poartă pecetea unui stringent pragmatism, de care însă criticul avea o maioresciană oroare [140]. Dovada cea mai bună stă în cîmpul său de activitate, acoperit în mare parte de satisfacerea necesităților didactice — caracter propriu într-un grad ridicat lui Dragomirescu [141], și reliefat de o sistematică riguroasă. Din nici una din scrierile sale nu iese mai clar în evidență acest lucru ca din celebrele foiletoane despre *Manase*, reflex tîrziu al stinsei dispute Maiorescu—Gherea.

Interesante sînt aprecierile lui M. Dragomirescu asupra sistemului propriu. Afară de Maiorescu, a recunoscut drept precursor și pe alți critici junimiști, cum ar fi P. P. Carp, care, declară el, a făcut „critică estetică", și a introdus la noi metoda analizei [142]. Într-un anume sens, Dragomirescu are dreptate. Dacă Maiorescu practicase o analiză îndeajuns de superficială, care să asigure o minimă justificare unor teze cu totul generale, P. P. Carp discutase mai amănunțit opera de artă (cf. articolul despre *Răzvan și Vidra*), dar, neperseverînd, fusese dat uitării. Dragomirescu îl readuce în actualitate numai pentru a putea smulge cununa de întemeietor al criticii analitice pe care Ibrăileanu i-o conferise lui Gherea. Recunoașterea unor înaintași nu l-a împiedicat pe Dragomirescu să nege orice influență și să susțină cu tărie originalitatea sa aproape absolută („în chestiuni de estetică, eu am avut întotdeauna ideile *mele*, nu ale altuia" [143]), cu toate că, fie și în amănunt, există destule afinități între integralism și diverse alte sisteme estetice, în special germane. Avînd conștiința îndeajuns de lucidă a propriei valori, el a căutat să-și precizeze singur contribuția la dezvoltarea literaturii și criticii române. Și nu este de loc exagerată afirmația că a întemeiat o „școală nouă" — adevărat curent literar,

[139] Al. Dima, *op. cit.*, p. 99.

[140] M. Dragomirescu, *Prefață* la C. I. Năvîrlie, *Filozofia lui Schopenhauer*, București, 1915, p. 7; *Pragmatismul în critică*, în „Noua revistă română", XVII, nr. 3, 4/1915, p. 30.

[141] E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 39.

[142] M. Dragomirescu, *Revista critică*, în „Convorbiri critice", II, nr. 2/1908, p. 88.

[143] M. Dragomirescu, *ibidem*, I, nr. 6/1907, p. 320.

caracterizat de adoptarea principiului autonomiei esteticului și criticii literare [144]. Recunoscînd prioritatea lui Maiorescu, el își revendică doar reluarea și afirmarea acestui principiu într-o vreme în care el fusese total abandonat. E un merit care nu i se poate contesta. Cît despre exclusivismul estetismului său, nu trebuie să se uite că acesta avea, ca și la Maiorescu, un evident caracter de reacție față de teoriile heteronome — exclusiviste în aceeași măsură — ale lui Ibrăileanu, Iorga sau Chendi. În orice caz, în istoria criticii literare române de la începutul secolului al XX-lea, Mihail Dragomirescu ocupă un loc nu numai distinct ci și deosebit de important atît pentru contribuția adusă la dezvoltarea laturii analitice, cît și pentru consecințele ulterioare.

LE SYSTÈME ESTHÉTIQUE DE M. DRAGOMIRESCU (DE 1893 À 1916)

RÉSUMÉ

Le but de la présente étude c'est de faire une courte description de la phase de début du système esthétique de Mihail Dragomirescu, développé largement après la première guerre mondiale.

Ancien élève de Titu Maiorescu, il a emprunté à celui-ci la notion de l'autonomie de l'art, qu'il a défendue âprement, contre les théories hétéronomes en vogue à l'époque en Roumanie. Pour lui offrir un certain fondement, il a choisi des arguments psychologiques, tout en partageant la personnalité créatrice en deux : le côté humain et le côté artistique, dont l'oeuvre littéraire serait le produit exclusif. Et parce que le côté artistique n'est autre chose qu'une concentration des essences du côté humain, ne gardant aucune liaison avec la réalité immédiate, il en résulte que l'oeuvre elle-même est un produit éternel, libre de toute contingence avec l'époque où elle fut créée. M. Dragomirescu a donné à cette oeuvre tous les attributs d'un organisme indépendant, suffisant à soi-même, agissant en vertu des forces exclusivement internes. L'esthéticien roumain a eu aussi l'ambition d'élaborer une taxinomie littéraire. Tout en faisant une large place à l'analyse, il a essayé de découvrir des critères objectifs, estimant que le jugement littéraire ne doit partir ni de l'impression ni des normes éthiques ou ethniques. Ennemi conséquent de la méthode historique, M. Dragomirescu a soutenu, contre l'école de la critique sociologique, représentée par les élèves de C. Dobrogeanu-Gherea, la primauté exclusive de la méthode esthétique.

[144] M. Dragomirescu, *Școala nouă*, *ibidem*, IV, nr. 12/1910, p. 729—730.